



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

Die Fliege macht (K)uns(t) unsicher

Glanc, Tomáš ; Renz, Seraina

Other titles: Die Fliege macht uns unsicher = Die Fliege macht Kunst unsicher

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-196846>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Glanc, Tomáš; Renz, Seraina (2020). Die Fliege macht (K)uns(t) unsicher. In: Lemeškin, Ilja.

– Pranciškaus Skorinos portretas – Portrait de Francisk Skorina. Vilnius - Prag: Cercle linguistique de Prague, 25-32.

Илья Лемешкин

Портрет Франциска Скорины

Pranciškaus Skorinos portretas

Portrait de Francisk Skorina

TRAVAUX DU CERCLE
LINGUISTIQUE

DE PRAGUE

nouvelle série, vol. 10

2020

ANNO 1517
ÆTATIS SVÆ
XIVII



Илья Лемешкин—Ilja Lemeškinas—Il'ja Lemeškin

ПОРТРЕТ
ФРАНЦИСКА
СКОРИНЫ

к 550-летию со дня рождения
книгоиздателя

PRANCIŠKAUS
SKORINOS
PORTRETAS

550-ąsias gimimo metines minint

PORTRAIT DE
FRANCISK SKORINA

en commémorant le 550^e anniversaire
de sa naissance

(1470—2020)

TRAVAUX DU CERCLE
LINGUISTIQUE
DE PRAGUE
nouvelle série, vol. 10

Institut national de langue lituanienne
Cercle linguistique de Prague
Vilnius – Prague
2020

Knygos leidimą parėmė Lietuvos Respublikos Vyriausybės kanceliarija.
La publication de cet ouvrage a été soutenue par la chancellerie
du gouvernement de la République lituanienne.



Spalvotą *musca depicta* spaudą parėmė „Petro ofsetas“.
L'impression en couleurs de la *musca depicta* a été soutenue par « Petro ofsetas ».

Patvirtinta spausdinti Lietuvių kalbos instituto Mokslo tarybos
2020 m. lapkričio 3 d. protokolo Nr. MT-48 nutarimu.

Approuvé pour l'impression par le Conseil scientifique de l'Institut national de langue
lituanienne, lors de sa séance du 3 novembre 2020, n° de protocole MT-48.

Cette édition des Travaux du Cercle linguistique de Prague a été préparée par Tomáš Hoskovec.

Le Cercle linguistique de Prague tient à remercier ses collègues, M^{me} Olga Shutova
de Paris et M. Luboš Švec de Prague, qui ayant lu le manuscrit, ont par leurs
remarques d'expert largement contribué à l'amélioration du présent ouvrage.

Non est enim occultum, quod non manifestetur

En guise de frontispice a été utilisée la xylographie de Jiří Altmann
« F. Skorina na hrušce ze sousedovic zahrady » [F. Skorina, sur le poirier du jardin
de mon voisin], exécutée à Prague en 2020 ; 145 × 245 mm, bois de poirier.

Sur la couverture sont empreintes une mouche Renaissance (1517, recto),
prêtée généreusement par le « Portraitiste de Skorina », et une mouche moderne
(1981, verso ; voir ici-même, pp. 27–28), prêtée pour ce volume par M. Kabakov ;
que les deux artistes en soient remerciés. Ces mouches-là ne sont pas un décor,
elles sont des signes partiels, délimités lors des processus sémiologiques
dont traite le présent livre.

© Илья Лемешкин – Ilja Lemeškinas – Il'ja Lemeškin, Vilnius & Prague, 2020

© Lietuvių kalbos institutas (Institut national de langue lituanienne), 2020

© Pražský lingvistický kroužek (Cercle linguistique de Prague), 2020

© Jiří Altmann, Černošice u Prahy, 2020

© Eugene Ivanov, Prague, 2017

© Ilya & Emilia Kabakov, Long Island, 1981, 1999

© Terezie Unzeitigová, Prague, 2020

© Les auteurs des paratextes détiennent leurs droits pour leur contribution respective



ISBN 978-609-411-266-9



ISBN 978-80-87269-58-9

СОДЕРЖАНИЕ

TURINYS – TABLE DES MATIÈRES

Préface. *Tomáš Hoskovec, Prague* 7

Pranciškus Skorina, 2020-iejai 19

Францыск Скарына ў 2020 годзе 21

František Skorina v roce 2020. *Sigitas Narbutas, Vilnius* 23

Die Fliege macht (K)uns(t) unsicher. *Tomáš Glanc & Seraina Renz, Zürich* 25

Autoriaus žodis lietuvių skaitytoji 33

ПОРТРЕТ ФРАНЦИСКА СКОРИНЫ

1

Обзор источников и псевдоисточников – Panorama des sources
et des pseudo-sources 41

2

Жанр портрета в контексте иллюстративного аппарата «Бивлии русской» –
Le genre de portrait dans le contexte de l'illustration de la *Bible ruthène* 69

3

Буквенно-числовая комбинация мз в контексте портретного жанра –
La combinaison des lettres-chiffres мз dans le contexte du genre de portrait 101

4

Мотивация использования портрета в «Книге премудрости Иисуса,
сына Сирахова» и в «Четырех книгах Царств» – Les motifs de la parution
du portait dans « le livre de sagesse de Jésus, fils de Sira » et dans
« les quatre livres des Règnes » 133

5

Генезис и морфологические особенности портрета Ф. Скорины.
Библейский контекст его использования – Genèse et particularités
du portrait de Skorina. Le contexte biblique dans lequel il a paru 141

6

Musca depicta на портретах Ф. Скорины – La *musca depicta*
sur les portraits de Skorina 161

7

Портретист Ф. Скорины –
Le portraitiste de Skorina 195

8

Место печати «Бивлии русской» – Le lieu de l'impression
de la *Bible ruthène* 207

9

Проблемы визуализации образа издателя, или по каким причинам стоит
отказ(ыв)аться от орденов Ф. Скорины – Les problèmes de l'effigie de Skorina,
ou pourquoi il convient de renoncer à conférer les ordres de Skorina 255

Заключение	267
Résumé en français	275
Печатные источники – Liste des sources	283
Литература – Références bibliographiques	285
Приложения – Annexes	293

DIE FLIEGE MACHT (K)UNS(T) UNSICHER

Das ganze Abenteuer des Skorina-Portraits aus den Jahren 1517–1518 spielt sich in der Oszillation zwischen der Anwesenheit und Abwesenheit einer Fliege ab. Die Zeichnung des kleinen Tieres hat große Konsequenzen. Das ikonische Insekt ändert den Wahrnehmungsrahmen. Fliegen werden in das Bild programmatisch hineingeschmuggelt oder aus dem Bild wegzensiert. Die Fliege steht im Skorina-Bildnis für eine Intervention in das Bild und in den Darstellungsmodus. Sie ist eine kleine, aber bedeutsame Botschaft an der Grenze der Sichtbarkeit, sie bricht in das Portrait als eine kaum merkliche Signatur ein, die den Status des Porträtierten umwandelt. Sie ist das kleine Zeichen der Profanität in einer sakralen Ordnung, sie ist das Souvenir der empirischen Wirklichkeit in dem erhabenen Raum eines Gemäldes.

In der Renaissance, zu deren Diskurs das Skorina-Portrait gehört, waren künstlerische Operationen mit einer Fliege ein Usus. Die Funktionen aber variieren. Ihre zentrale Aufgabe lässt sich mit dem Begriff *Trompe-l'œil* fassen. Als *Trompe-l'œil* ist die Fliege eine Grenzgängerin, changiert in der Wahrnehmung zwischen realem und dargestelltem Insekt. Wie effektiv sie das Auge täuscht und den Wahrnehmungsakt in Richtung reales Lebewesen lenkt, hängt wesentlich vom Maßstab ihrer Darstellung ab. Petrus Christus beispielsweise hat in seinem *Portrait eines Kartäusers* (1446) eine Fliege in den gemalten Bilderrahmen integriert oder sie besser gesagt auf dem Bilderrahmen Platz nehmen lassen (Ill. 54). Sieht man das Bild im Original, sitzt sie lebensgroß und im Profil auf dem Rahmen. Wie Peter Geimer in seinem Buch *Fliegen – Ein Portrait* (2018) betont, verstärkt diese ungewöhnliche Darstellung der Fliege im Profil den Augen-Betrug [Geimer 2018: 85]. (Üblicherweise sehen wir die Fliege in den Renaissance-Gemälden aus der Vogelperspektive, aus der die Fliege am fliegenhaftesten aussieht.) Der portraitierte Kartäuser hingegen, um den es eigentlich geht, ist kleiner als lebensgroß in einen leuchtenden roten Hintergrund entrückt. Die Fliege hat hier die Funktion einer Schwelle – sie verbindet den Raum der Betrachter mit dem Bildraum. Sie ist selbst aber auch liminal, weil sie in der Wahrnehmung des Menschen zwischen realem und repräsentiertem Objekt schwankt.

Fliegen setzen in der Malerei der Renaissance aber auch noch andere Wahrnehmungsparadoxa ins Bild. Die überdimensionale Fliege auf Carlo Crivellis Bildnis der heiligen Katharina von Alexandrien (1470) z.B. sitzt auf dem gemalten Rahmen einer architektonischen Nische, in der die Heilige fast wie eine Statue steht (Ill. 49). Aufgrund der Dimension der Fliege müssen wir aber annehmen, dass sie sich in Tat und Wahrheit nicht im Bildraum befindet, sondern als reales Fliegentier über die Leinwand krabbelt. Nun ist es jedoch so, dass die Märtyrerin keck ihren Fuss über die gemalte Architektur streckt, so dass sich Fliege und Figur doch den Bildraum teilen müssen – und ergo beide nur Zeichen aus Farbe sind.


In dem während der Renaissance heftig ausgefochtenen Kampf um die künstlerische Überlegenheit von Malerei respektive Skulptur – dem *Paragone* – spielt das kleine Zeichen *Fliege* der Malerei einen entscheidenden Trumpf in die Hand: An der Fliege wird evident, wie Malerei fast simultan einen Raum darstellen und zurück in die Fläche fallen – und uns mit ihrer Kunst der Illusion, ja der Manipulation unserer Wahrnehmung verblüffen – kann.

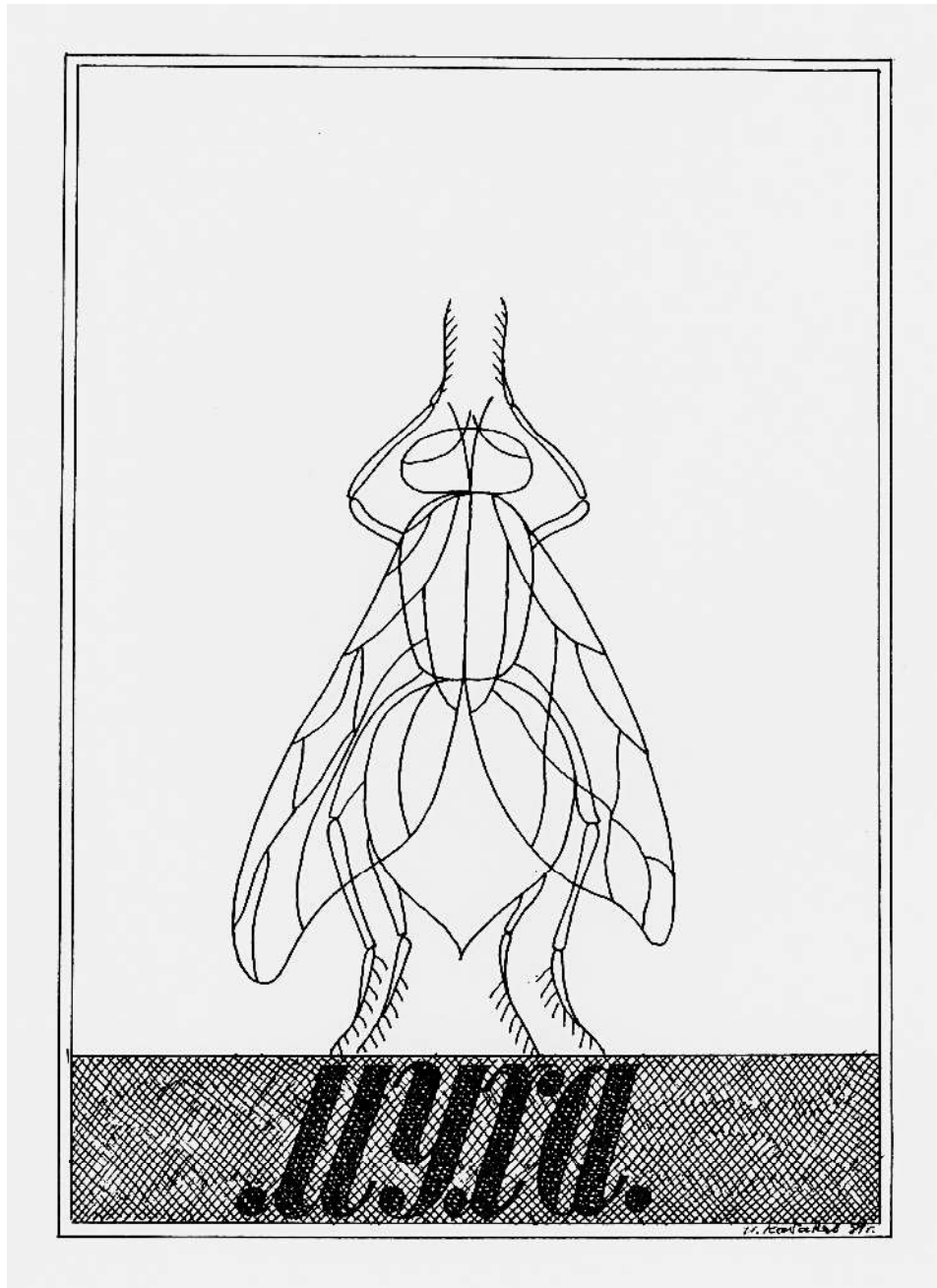
Aber selbstverständlich ist die Fliege kein leerer Marker: Sie erfüllt auch unterschiedliche Funktionen als kleiner Bedeutungsträger, trägt unterschiedliche semantische Markierungen. Wie Geimer in seinem Fliegen-Portrait anhand zahlreicher Beispiele aus der Kunst, Fotografie, Literatur oder dem Film gezeigt hat, ist die Geschichte des Verhältnisses Mensch-Fliege größtenteils von einer großen Abneigung des Menschen gegenüber der Fliege einerseits und einer (wahrscheinlich) maximalen Indifferenz der Fliege gegenüber dem Menschen geprägt. (In den Naturwissenschaften ist die Anerkennung der Fliege etwas größer.) Die „Verachtung fürs völlig Wehrlose“ ist ein Leitmotiv in der Geschichte der Beziehung des Menschen zur Fliege. (Als ein besonders leidenschaftlicher Fliegen-Hasser erweist sich Julius Meier-Graefe – einer der wichtigsten Kunsthistoriker der Moderne, der in seinem Madrider Tagebuch ausführlich die frenetische Jagd nach den Fliegen schildert) [Geimer 2018: 20-25].


Gerade in ihrer absoluten Indifferenz gegenüber dem Menschen liegt für diesen aber auch die Faszination. Die Fliege krabbelt gleichgültig oder mit ihrer eigenen Fliegen-Agenda beschäftigt über das, was dem Menschen lieb ist, und wenn es ihr passt, fliegt sie weg. Wie die Fliege ihre Umwelt wahrnimmt, ist uns ein Rätsel. Sie ist uns insgesamt fremd – deshalb töten wir sie auch ohne Gewissensbisse, wie Geimer betont [Geimer 2018: 20-25]. Aber worüber die Fliege verfügt, ist Freiheit. So kann auch ein weiteres Bild mit Fliege, eine Madonna mit Kind, von Carlo Crivelli gelesen werden. Die Gottesmutter sitzt

hinter einem Mäuerchen, auf dem das Jesuskind auf einem Kissen ruht (Ill. 47). In seinen Händen hält es fest einen Stieglitz mit ausgebreiteten Flügeln. Neben Christus befindet sich auf der Mauer auch eine überdimensional große Fliege, einen deutlichen Schatten als Zeichen ihrer wahrhaften Präsenz auf den gemalten Stein werfend. Der Erlöser und sein Vögelchen können ihrem Schicksal nicht entkommen, während sich die Fliege unweigerlich irgendwann aus dem Staub machen wird. Selbstverständlich trägt die Fliege aber noch weitaus irritierendere Bedeutungen als die Indifferenz gegenüber dem Menschen und ihre chaotische Freiheit auf sich. Ihre gastronomische Vorliebe für Kot und Verwesendes hat sie auch in die Nähe des moralisch Verdorbenen und Bösen gerückt. So wird sie häufig als Attribut des Widersachers selbst gelesen.

Kunst-Fliege(n) als semiotische Kuriosität

In der Moderne rücken solche moralischen Bedenken in Bezug auf die Fliege in den Hintergrund. Was aber bleibt, sind eine gewisse Faszination/Irritation über ihre idiosynkratische Verhaltensweise. Und wie die Naturwissenschaft die Fliege als Erkenntnisobjekt für die Genetik entdeckt, so dient sie den Künstlern für ihre semiotischen und poetischen Experimente. Exemplarisch lässt sich dies am zeitgenössischen russischen Künstler Ilya Kabakov zeigen, der mit einer ganzen Serie von Werken um die Fliege kreist. Am Beginn dieser Beschäftigung mit der Fliege stand die Installation *Fliege mit Flügeln* (1983), die Kabakov für das Puschkin Museum in Moskau konzipiert hatte, obwohl eine Realisierung in diesem Tempel der klassischen Kunst zu jener Zeit undenkbar war. Kabakov war ein inoffizieller Künstler ohne Zugang zu den öffentlichen Institutionen (mit Ausnahme von Kinderbuchverlagen, wo er als Illustrator zahlreiche Aufträge hatte). Zu sehen war die Ausstellung dann erst 1992 im Kölnischen Kunstverein. Die Fliege diente dort nicht als raffinierte Intervention in ein Gemälde, nicht als *Trompe-l'œil* wie den Meistern der Renaissance. Ihre Stellung in der Installation ist absolut zentral. In ihrer Mitte nämlich ist eine Zeichnung von einer Fliege ausgestellt. Sie trägt eine große, schablonenhafte, von Hand geschriebene Bildunterschrift mit dem Wort FLIEGE (Ill. ). Die Fliege ist nicht lebensecht, sondern schematisch dargestellt – wie aus einem Lehrbuch oder als Illustration für eine wissenschaftliche Publikation. Kabakov arbeitet mit der Zeichenhaftigkeit, das Konzeptuelle tritt in den Vordergrund. Nicht nur bei diesem – einzigen – ausgestellten Bild, sondern in der ganzen Exposition. Die Fliege initiiert



 Ilya Kabakov: Myxa [Fliege], 1981, Tusche und Farbstift auf Papier, 63 × 35 cm, im Besitz des Künstlers

einen riesigen Diskurs. Das kleine Insekt mit seiner Vorgeschichte in der Kunst der Renaissance wird zu einem pluripotenten Zeichen.


Das zentrale Stück der Ausstellung – die Zeichnung – ist von einer Tautologie heimgesucht. Die Fliege wurde verdreifacht in der bildlichen Repräsentation, der Bildunterschrift *Fliege* und in dem deskriptiv-banalen Titel der Arbeit *Fliege mit Flügeln*. Dieser Zeichenexzess potenziert sich noch im Rest der Ausstellung: Alle anderen Exponate außer der Zeichnung sind Texte.

Die Ausstellung fixiert Aussagen von Dutzenden fiktiven Besuchern. Überdies sind Traktate über den „gnoseologischen Durst“ und über das Phänomen der Leere im eurasischen zivilisatorischen Raum, Erinnerungen an ein altes sowjetisches Kinderbuch und generell das kindliche Bewusstsein des Autors faszinierende Kombinationen von Bild und Text ausgestellt [Kabakov 2016: 112]. Es gibt Überlegungen über den Konzeptualismus in Russland, ein fiktives Vorwort des Museumsdirektors, Stellungnahmen von Soziologen, Psychologen, Philologen und dem Autor selbst, der hier zu einer fiktiven, von sich selbst hergestellten oder sich selbst verdoppelnden, von sich selbst Abstand nehmenden Figur wird.

Die Zeichnung der Fliege ist in der Ausstellung, wie es Manuela Schöpp formuliert hat, Auge des Orkans, ein leeres Zentrum [Schöpp 2010: 177]. Man könnte sie als den semiotischen Nullpunkt beschreiben, von dem aus ein Exzess der Buchstaben und Sprache in Form der oben aufgezählten Texte entspringt. Sie ist ein konzeptualistisches Zeichen, das gleichzeitig nichts und alles bedeuten, dafür aber narrativ, räumlich, akustisch und mnemonisch provokative Fragen stellen kann. Symptomatisch sind die narrativen Instrumente dieser Darstellung. Kabakov situiert viele seiner Werke in die unmittelbare Nähe der literarischen Ausdrucksweise. Und wie Aage Hansen-Löve gezeigt hat, ist gerade die Fliege bzw. ihr Summen in zahlreichen Texten der russischen klassischen, avantgardistischen und modernen Literatur ein Marker für die Schwelle zwischen Zeichenhaftigkeit und Zeichenlosigkeit.¹

Wenn man die Fliege in ihrer Zeichenhaftigkeit bei Kabakov untersucht, sind die Installationen mit Fliegen-Inschriften vielleicht seine brisantesten Operationen. Für ein Café an der Piazza della Cisterna in San Gimignano,


¹ Vgl. zu Andrej Belyj, Velimir Chlebnikov und Daniil Charms insbesondere: [Hansen-Löve 2016]; zu Tolstoj: „Die ganze ‚Nichtigkeit‘ Napoleons wird dem Fürsten Andrej in eben jener Szene bewusst und als ein leeres Fliegensummen aus jeglicher Zeichen- und Sprachhaftigkeit ausgeschlossen. Die „ničtožnost' žizni“ als das Nichts des leeren Lebens wird als Todesnähe erfahren und durch das Fliegensummen entblößt“ [Hansen-Löve 2007: 53].

einer italienischen Kleinstadt in der Toskana, hat der Künstler 1999 eine Installation konzipiert, die aus der Ferne wie eine auf die Wand geschriebene Parole aussieht: „Noi siamo liberi“, wir sind frei, lautet das Statement (Ill. ) . Seine Paradoxalität, die Kabakov in einem Begleittext selbst eine „tragikomische Metapher“ nennt, wird bei näherer Betrachtung evident: die Buchstaben bestehen aus kleinen Kunststoff-Fliegen [Kabakov 2016: 30]. Ausgerechnet die Insekten, für die eine chaotisch-willkürliche und unorganisierte Bewegung symptomatisch ist, haben sich in eine hoch semiotische Struktur auf dieser Wand zusammengestellt, um eine – nicht vorhandene, ja gerade durch die Schriftstruktur geleugnete – Freiheit zu deklarieren.

Man schützt sich vor Fliegen auf unzählige Arten und Weisen. Man stellt Fallen auf, baut Netze, treibt sie mit giftigen Flüssigkeiten weg, man will sich vor Fliegen hüten. Kabakov aber dreht diese Schutzmaßnahmen um, indem er die Fliegen, die sich so absurd brav organisiert haben, vor dem Menschen abschirmt. Die Wandinstallation ist mit einer Plexiglashaube bedeckt, die, wie er in seinem Kommentar angibt, auch den Status eines Kunstwerks betont [Kabakov 2016: 30]. Eine englische Version des Werks für die Sprovieri Gallery in London (2002) thematisiert nicht Freiheit, sondern Ordnung: „The order is the main thing“, schreiben die disziplinierten Fliegen an die Wand. Und: „We are ready to fly“.

Fliegen sind für Kabakov nicht singuläre Interventen, sondern eine paradigmatische Ordnung. Wiederholt spricht er selber in dem Zusammenhang über eine Zivilisation. Diese Bezeichnung, die an „außerirdische Zivilisationen“ erinnert, aktualisiert noch eine semantische Nuance – das unverständliche, enigmatische und rätselhafte am Fliegenreich, das den Menschen fasziniert und erschreckt. Im Widerspruch zu der empirischen Erfahrung der radikalen Unorganisiertheit der Fliegen als einer Menge imaginiert Kabakov Fliegen als ein bewusstes, sinntragendes System, das man zwar nicht versteht, aber trotzdem als eine speziell programmierte Gemeinschaft wahrnehmen kann. In der berlinischen Galerie Wewerka/Weiss wurde 1991 die Installation *Meine Heimat (Fliegen)* realisiert. Dort sieht der Besucher auf den ersten Blick den üblichen Fliegenschwarm aus kleinen Plastikfliegen. In der Tat sind sie aber nicht „eine große Anzahl sich wild durcheinander fortbewegender Fliegen“ angeordnet (so die Definition des Fliegenschwarmes), sondern als perfekt mathematisch, geometrisch und „logisch“ geordneter Kosmos mit differenzierten Ebenen, Reihen und Verhältnissen. Den Kontrapunkt bilden am Boden verstreute Relikte des Alltags als Zeichen des Chaos, ohne Sinn,



 Ilya Kabakov: Noi siamo liberi! [Wir sind frei!], Wandinstallation mit Plastikfliegen, 1999, 56 × 287 x 6 cm, San Gimignano

Vektor, Telos, Plan. Dieses Formlose steht im kabakovschen System für die UdSSR, die untergegangene Heimat aus dem Titel der Arbeit. „CCCP“ – dieses Reich der Planmäßigkeit, Kontrolle und ideologisierten Gesellschaftsordnung wird zum gestaltlosen Überrest. Interpretieren, erklären, ordnen und paradigmatisch verstehen können den kollabierten Koloss nur Trägerinnen einer höheren, enigmatischen Intelligenz, Geschöpfe eines anderen, jenseitigen Ordnungsprinzips – die Fliegen.

Die Fliegen von Kabakov verfügen auch über eine kollektive Kreativität. Kabakov schaut in diese Welt hinein und probiert auf seine Art und Weise die imaginäre Kunstproduktion von Fliegen zu duplizieren und nachzuahmen. Er entwirft eine Installation *Kammerkonzert für eine Fliege* (1993), für die der prominente Komponist aus dem Kreis der Moskauer Konzeptualisten Vladimir Tarasov mit Synthesizer das reale Fliegen-Summen weiterdenkt. In der Ausstellung *Das Leben der Fliegen* (Kölner Kunstverein 1992) zitiert er Richard Wagner: „Oft schien mir, dass das einfache Summen einer Fliege harmonischer klingt, als viele mir bekannte musikalische Kompositionen“ [Kabakov 2016: 97]. Kabakov unterminiert die grundsätzliche Semantik der

Fliege als eines Wesens, das individualistisch, anarchisch, chaotisch ist – ein Zeichen von Vanitas, Zufälligkeit und Sinndefizit. In seinen Werken sind sie Subjekte, die komplexe – obwohl für Menschen enigmatische – Regeln generieren und über ein höheres Wissen verfügen. Ihre zentrale Stellung begründet er auch mit Verweis auf eine mittelalterliche Annahme, dass die Fliege, die an der Decke kopfüber gehen kann, zwischen „oben“ und „unten“ nicht unterscheidet – und eben grundsätzlich in der Mitte oder im Dazwischen residiert [Kabakov 2016: 75].

- GEIMER, PETER. 2018. *Fliegen. Ein Portrait*. Berlin: Matthes und Seitz.
- HANSEN-LÖVE, AAGE. 2007. Grundzüge einer Thanatopoetik. Russische Beispiele von Puškin bis Čechov. In *Wiener Slawistischer Almanach* 60, 7–78.
- HANSEN-LÖVE, AAGE. 2016. *Vom Vorgestern ins Übermorgen. Neoprimitivismus in Wort- und Bildkunst der russischen Moderne*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- KABAKOV, ILYA & EMILIA. 2016. *The Life of Flies*. Bielefeld, Leipzig: Kerber.
- SCHÖPP, MANUELA. 2010. *Konzeptualismus diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs: Joseph Kosuth und Ilya Kabakov*. Dissertationsschrift: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/17336/schoepp.pdf?sequence=1> (abgerufen am 25.10.2020).

Tomáš Glanc
Seraina Renz
Zürich, Oktober 2020